

L2 - Danse & Expressionnisme : un dialogue entre les arts le dialogue des arts

Notre étude s'appuiera sur un appareil critique dont la somme et le corpus empruntera au fonds philosophique et anthropologique recouvrant les notions de tragique (Nietzsche) et le paradigme d'autorité aux prises à la violence du sacré (René Girard).

En premier lieu, au cœur de cette approche se détachera *Le Théâtre et son double* d'Antonin Artaud.

Sur un plan sémiologique s'ensuivra, quant à une analyse du discours chorégraphique sous-tendu dans le geste et l'expression à la clé d'une geste et de sa chanson, une lecture dialectique du théâtre bourgeois et des avant-gardes, le théâtre moderne renouvelant un certain type de spectacles tel que, par certains aspects, le théâtre de foire ou le théâtre de tréteaux.

Appelé à se faire voyant à l'instar de ce qu'en dit Arthur Rimbaud à propos de la poésie dramatique et/ou dramaturgique, par extension du langage, l'artiste de scène est invité à son tour à se distinguer non par les feux d'un pseudo roi-soleil, mais par les lumières de corps, corps au feu du cœur sans forcer le trait.

A cet égard, l'être et le devenir, voyant, le redevenir, littéralement clairvoyant, devin même, sinon chaman ou danseur-sorcier, « medecin-man », soit divin danseur jusqu'à l'absolu de soi-même en son geste et sa geste, c'est-à-dire au-delà, peut-être. Mais au delà des mots et des gestes il y a les choses ; chose-étendue, chose pensante, chose entre toutes, il y a aussi tout autant l'inachevé en miroir de l'infinitude, voire le « terrible meilleur » auquel aspire, rêve Paul Valéry à propos de cette vestale du secret des mystères, la danseuse, laquelle par le mouvement éprouve la passion dévidée sous le signe de l'âme de l'âme, en l'occurrence cette impossible danse en effet qui fait vibrer l'invisible, ce dont l'archimime se revêt, endossant le manteau de gloire.

Comme les abstraits voient en leur nuit transfigurée, l'invisible se fait alors visible dans le regard ainsi que les corps en gésine, assure Paul Klee, traversant en séries les danses sous l'emprise de la peur (1938). Plus que ballet, il s'agit de pièces théâtrales, de pièces chorégraphiques, dirions-nous par suite : œuvre d'art, chef-d'œuvre ayant à voir avec la Tradition. La beauté du geste étant avant tout le geste juste et bon, le geste créateur de celui qui engendre et ressuscite, créant le lien, faisant revivre les moments forts de la vie qui passe ; ainsi du pantomime.

Et la pantomime au delà de la représentation se rappelle à notre bon souvenir dans l'aventure de la danse moderne que sera en son temps la danse dite expressionniste, même si cette dernière se dénommait autrement entre les deux guerres car il lui faudra du temps pour qu'elle se voit désignée ainsi avant que Pina Bausch n'emprunte l'idée de *Tanztheater* à Kurt Jooss, son mentor (théâtre dansé, non danse-théâtre).

A l'origine ballet moderne de sensibilité expressionniste tel qu'il se fera jour sous l'influence de Jean Weidt, de Jean Cébron, de Françoise et Dominique Dupuy ou de Karin Waehner notamment, la danse contemporaine perpétuera cette pensée vive et ce corps écorché à travers toute une génération au fil des Trente glorieuses et durant les Vingt piteuses aussi, une figure aussi importante aujourd'hui que celle d'Angelin Preljocaj par exemple, en étant l'emblème. Parce que ce sont toutes histoires d'amour que ces pièces chorégraphiques qui stylisent des histoires sans paroles auxquelles se rattache, toute, l'indicible vérité, cette forme de danse d'actions choisies sera prise pour ce qu'elle est en l'espèce et la matière, une redéfinition complète et radicale du réel. En poussant l'interprétation aux confins du chœur, le jeu théâtral du danseur s'enrichit du mime, du tragique de l'éphémère. De plus la scène, le masque si souvent grotesque puisque d'essence, d'obédience tragi-comique, passe ledit ballet au crible de l'ironie du sort. Et l'esprit voltairien d'en découdre, l'ironie satirique du dadaïsme inspirant le metteur en scène qui fera le reste, se reconnaissant plutôt du théâtre et du cinéma que de l'opéra de tradition classique. Par ce travail de mise en scène, le chorégraphe était donc né en ces temps-là ; les tout débuts du XX^e siècle, durant les années 1920 avec leurs audaces et leur catharsis produisant ses propres génies et sa folie, s'affichera à l'horizon flottant le fantôme de la Grande Guerre, évoluant dans le spectre d'un clair-obscur fantasmagorique à l'esthétique quelque peu baroque nonobstant.

A ce titre écritures chorégraphiques ou transversalités, tessiture et carrure toujours, l'exigence du geste expressif conduit à une autre forme de musicalité. Dans la danse expressionniste, c'est de la main qu'émane la stylistique. La stylisation de la main, le jeu savant des doigts approche au silence encore et encore par tant et tant de soi sous les longues tuniques et sous les masques ainsi que la solitude des pesanteurs se brisant par éclats. Et le cri, *Le Cri* de Munch (1893-1917) par transsubstantiation se révèle et se dévoile à la face du monde, disant toute sa souffrance à la cruauté du monde, l'indifférence se sublimant en conscience et intériorité. Par suite la force du cri se transmue en une soudaine danse macabre qui, se transmutant, part à la recherche de l'inférieur, transformant sa quête en une fuite en avant en pure perte de soi au désespoir de l'homme, du corps et de l'humain, trop humain. Philosophie du rien. Néant.

Et le corps et l'expressivité dérive dès lors, procédant d'une nécessité intérieure telle que s'entendra en sourdine, mais avec tonitruance cependant, la musique de son cœur, la frappe et les battements de son rythme cardiaque en chamade, non

plus l'orchestre ni la fanfare mais l'harmonique architectonique du silence dans le recueillement du corps en déposition, telle Mary Wigman qui osera danser la sorcière, seule et solitaire, sans musique d'abord, elle, la première, en 1914, ainsi que le préconisait Kandinsky comme il exhortait à fouiller les entrailles de la terre inconnue qu'est le corps de chair, corps de mort, corps de gloire. Aussi le père de l'art abstrait expliquera-t-il dans son traité de 1910 intitulé *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, qu'il existe bel et bien en vérité une raison à toute chose parce que chaque chose a une forme et que chaque chose est une forme ; substance, correspondances, lignes, points, couleurs posant l'objet en catalyseur de visions au sens rimbaldien du terme : « Car JE est un autre », réflexion et réflexivité tout à la fois, écrivait-il, Arthur Rimbaud, en 1871.

Sur un plan philosophique, la vérité du corps infère la théorie du sujet qui lui impose son ordre, en d'autres termes sur la scène chorégraphique, l'orchésalité pourrions-nous objecter après Michel Bernard, cela pour interpeller le public, la société de spectacle toute entière *via* danseurs et spectateurs, « dansacteur » suggèrerions-nous à la suite d'Odette Aslan pour pointer la danse des ténèbres, le butô, qui est cette autre forme de danse expressionniste tenant lieu de danse contemporaine japonaise sous le sceau de Tatsumi Hiyikata et Kazuo Ono. Ainsi donc motif de mobilisation des forces vives pour réagir à l'instant présent en la personne humaine, individuelle et collective, le soi dévolu au néant opère entre tout et rien étant donné l'être. La notion de beauté cède à la règle et à la discipline du vrai et de l'authentique, lois soumises aux distorsions de l'œil et de l'esprit du cyclone dans la tourmente apocalyptique de l'après 14-18 quand voleront en éclats illusions et trompe-l'œil, faux-semblants du théâtre classique, traditionnel et conventionnel. Ce théâtre-là, le nouveau théâtre des beautés et des gloires des profondeurs et des bas-fonds, creusera au repoussé la perspective, la représentation mise en pièces.

Néanmoins naissance du jour, comment l'épiphanie transparaît-elle malgré tout, faisant comme son apparition dans le miracle de l'or du ciel des plus grands, Mary Wigman, Hanya Holm, Kurt Jooss et tous les autres ?

Elèves de Laban ainsi que transfuges de la scène politique et culturelle de Weimar puis du III^e Reich, véritables symboles, (h)éros de la scène internationale, chacun d'entre eux parmi les plus modernes s'emploie à sculpter ce qui lui est propre et qui pourtant échappe à d'aucuns, la chair du temps, depuis là où se retrouve le sujet, un point de vue, le sujet-objet s'appliquant à lui-même et à autrui le sacro-saint principe de réalité contre rêve, le principe de désir prenant des allures de fantasmagorie, pour ne pas dire des airs de cauchemars parfois. Des planches à l'écran, du théâtre au cinéma, des plateaux de tournage aux studios de répétition, l'ombre ténébreuse du Golem fait figure de résurgence ; espèce de surhomme de glaise, à la fois monstruosité, merveille aux côtés de la petite fille si lumineuse, la vision ajoutant à ces silhouettes dansantes toutes plus redoutables les unes que les

autres tant celles-ci sont, font l'inquiétante étrangeté ; opérantes, opératoires, opératiques. A la lisière de l'Inconscient (Freud), entre Réel, Imaginaire, Symbolique (Lacan).

A travers le dialogue entre les arts, "le" chorégraphique se fait dialogue des arts, synesthésique. Dans le sillage des deux corps en présence, danse et pouvoir sont rois ; s'atomise par ombres portées sur les parois de cette caverne du Gorgias, la *camera obscura*, l'image en question en est, sinon l'enjeu, du moins l'instance. En jeu, l'homme et son désir est là, certes ; mais, lui aussi, l'homme et sa danse s'ingénie à l'être tout autant, là, ici et maintenant, *hic et nunc*.

Dans cette généalogie de la danse marquée par l'expressionnisme, outre Rudolf Laban, danseur libre d'origine hongroise, chorégraphe, pédagogue et théoricien de la première heure des fonctionnalités du corps dans le mouvement dansé, le pionnier de la danse d'expression dite *Ausdruckstanz* sera simultanément le concepteur de la danse chorale appelée *Bewegungsschor*. Après lui viendront en premières lignes Mary Wigman et Kurt Jooss, mais aussi Suzanne Perrottet quant à l'eurythmie des choses de la scène : le sens du vivant, l'incarnation. L'objet étant de faire corps, de prendre corps en sachant vivre son rôle et sa fonction par le fait d'habiter vraiment son personnage à l'instar d'une personne qui est sa *persona* toute entière, une et indivise quoique double-jeu, arriveront ensuite Valeska Gert, émule de Rita Sacchetto, puis Harald Kreutzberg ou bien Aurel Milloss, danseurs expressionnistes ayant débuté leur carrière dans des lieux improbables et atypiques comme la galerie d'art Der Sturm à Berlin ; cela pour Aurel Milloss en 1928, qui entrera dans les pas de Mary Wigman, laquelle s'était déjà présentée dans les années 1916 au Cabaret Voltaire à Zurich lors de ses toutes premières expérimentations ; époque de la danse absolue avec ces danses de jeunesse, l'art du masque la transportant au travers de contrées, contrées des plus reculées : l'imaginaire. Ce fut le temps des retrouvailles que cette célébration de la rencontre *via* le masque par la magie de la danse. C'était le temps du mystique grâce à *La Danse de la sorcière* (1914) en effet, forte et vive du motif poétique sculpté par Emile Nolde, son Pygmalion d'alors.

Par définition, le geste est engagé, responsable de son sens, avec sa signifiante, la prégnance faisant la différence entre toute espèce de significations résultant d'une quelconque tradition iconographique ou autres. La danse d'expression germanique oppose au JEU une réalité évoluant entre « moi et non-moi » posera Ernst Bloch. L'expressionnisme excédant toute école, celui-ci s'imposera comme courant véritable en mouvement de société qu'il est, étant au tournant de la Belle Epoque dans les Années folles, choc des cultures. Sont en rupture de ban effectivement ces consciences contestataires et utopistes, anarchistes aux prises à un post-romantisme désenchanté, sombre et satirique. Se dessine en ces temps-là les contours à la serpe d'une dénonciation de la société moderne industrielle en son

ensemble, en crise de représentation, comme le dirait Daniel Bournoux. L'art se fait alors plus critique « Parce que cette limite entre moi et non-moi (Ernst Bloch) semble minée, l'expressionnisme, de tous les mouvements d'avant-garde, est le seul à toucher toutes les scènes de l'expression artistique et de l'une à l'autre, des gravures de Pechstein aux danses de Wigman, des films de Robert Wiene aux mises en scène de Richard Weichert, des traits communs et des représentations font loi, qui conjuguent *une intensité inouïe à côté d'une spiritualité claire et transparente* »¹.

Valérie Colette-Folliot,
Novembre 2018

¹ Daniel Dobbels in, *Dictionnaire de la danse*, Larousse, 1999, p. 724.

Bibliographie :

Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*. Collection Folio, Ed. Gallimard, 2008

Rosita Boisseau, *Danser Pina*. Collection Textuel Musique, Ed. Textuel, 2018

Laure Guilbert, *Danser avec le III^e Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*. Ed. André Versaille Éditeur, 2013

Vassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Collection Folio Essais, Ed. Gallimard, 1988

Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*. Collection L'art de la danse, Ed. Actes Sud, 1994

Jacqueline Robinson, *L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*. Collection Sources, Ed. Bougé, 1990

Mary Wigman, *Le langage de la danse*. Ed. Chiron, 1990